

ñas de actores de los corrales de comedias de Madrid: 1708-1719» (pp. 163-186). Los hispanistas anglosajones analizan la composición y el funcionamiento de las dos compañías estables que representaban en el teatro de la Cruz y en el del Príncipe durante los años 1708-1719. Para ello se han servido de los libros de cuentas de los corrales, fuente documental preciosísima para conocer, por ejemplo, las obras representadas diariamente; la *Genealogía, origen y noticias de los representantes de España*, amplio compendio manuscrito de fichas biográficas de actores (obra recientemente editada por N. D. Shergold y J. E. Varey, London, Tamesis Books, 1985); y la documentación municipal referente a la fiesta del Corpus, para la que tradicionalmente se formaban las compañías. El resultado de la exhaustiva investigación se presenta en unas tablas reproducidas al final del artículo. Tales tablas muestran, por ejemplo, que las compañías madrileñas de las primeras décadas del siglo XVIII presentaban un alto grado de estabilidad a causa, sobre todo, de los numerosos lazos familiares que se establecían entre los miembros de las compañías.

Nos encontramos, en fin, ante un valioso conjunto de trabajos que agrupados alrededor del Teatro del Siglo de Oro lo estudian desde diferentes perspectivas, lo que indudablemente enriquece el libro, y abordan diferentes objetos de estudio, lo que permite ofrecer una rica panorámica del estado actual, por lo menos de los últimos cinco o seis años, de la crítica en torno a ese fenómeno que engolosinó durante décadas a los españoles del Barroco.

Francisco Florit Durán  
Universidad de Murcia

DIAGO, M. y FERRER, T., (eds.): *Comedias y comediantes. Estudios sobre teatro clásico español*, Valencia, Universitat, 1991, 454 pp.

En sentido estricto, este libro es un conjunto de comunicaciones presentadas al «Congreso Internacional sobre Teatro y Prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII» organizado por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia, el cual tuvo lugar durante los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989, coincidiendo con el solemne acto de Investidura del Profesor John E. Varey como Doc-

tor Honoris Causa por aquella Universidad. Al cabo de dos años aparece, pues, este hermoso libro, pulcramente editado por Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, como recuerdo duradero de aquellos dos acontecimientos coincidentes en el tiempo.

El volumen —monográfico— se abre con un prólogo de Juan Oleza Simó y recoge 29 trabajos que, dispuestos a lo largo de siete apartados, se centran en el ámbito del teatro castellano, catalán o incluso particularmente valenciano; las últimas páginas contienen la lección magistral del profesor John E. Varey.

## I. LA TEATRALIDAD RELIGIOSA

Mercedes de los Reyes Peña presenta un estudio «Sobre acotaciones en el *Códice de Autos Viejos*» (pp. 13-35) en el que, después de proceder al análisis de la utilización de dicho recurso en tres de las obras incluidas en el citado código, observa que «la abundancia de acotaciones implícitas en las piezas del CAV, compensando la relativa escasez de las acotaciones escénicas explícitas», viene a mostrar, como piensa Alfredo Hermenegildo, que realmente existe una «voluntad del autor, que quiere hacer valer su papel creador durante la puesta en escena» (p. 34).

Ferrán Huerta Viñas, en «Un ejemplo de la representación del mal en el teatro religioso del XVI: los dramas catalanes de los ciclos navideño y neotestamentario» (pp. 37-45), aborda la caracterización escenográfica de las fuerzas que se oponen al orden divino, haciendo un recorrido muy sistemático a lo largo de algunos de los más significativos textos dramáticos catalanes de tema religioso.

Manuel V. Diago, en sus «Reflexiones en torno a los autos en catalán de Joan Timoneda: fuentes, lengua, público» (pp. 47-53), fija su atención en el *Auto del Castillo de Emaús* y el *Auto de la Iglesia*, atribuyendo la lengua en que fueron compuestos al contexto social en que se representaron, frente a la tesis que defiende que la utilización por parte del autor de su lengua materna obedece a una evolución lingüística o a la voluntad de las autoridades eclesiásticas.

Josep Lluís Sirera, en «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico» (pp. 55-76), ofrece un trabajo de conjunto en el que se propone la clasificación de los personajes protagonistas de las llamadas «comedias de santos»,

advirtiendo la relación de dicha tipología tanto con la estructura de las piezas como con los recursos escenográficos de las mismas.

## II. LOS AUTORES-ACTORES DEL QUINIENTOS

José Luis Canet Vallés, en «Algunas puntualizaciones sobre los orígenes del teatro popular en España: el caso de Lope de Rueda» (pp. 79-90), se opone a la extendida tesis que remonta el origen de los «pasos» a la «commedia dell'arte», y rebate muchos de los tópicos que pesan sobre el que habitualmente viene siendo considerado padre del teatro popular español.

Julio Alonso Asenjo, en «El nigromante en el teatro preloquista» (pp. 91-105), trata la presencia de esta figura con poderes sobrenaturales en las tablas españolas del momento, partiendo de la tradición italiana para centrarse después en la hispánica y hacer —por último— referencia a algunas de las funciones teatrales de este personaje mágico.

## III. LOPE DE VEGA Y SU OBRA

M<sup>a</sup> Teresa Cattaneo, en «El desenlace imperfecto. En torno a *La ocasión perdida*, de Lope de Vega» (pp. 109-117), se centra en la dialéctica *ficción-realidad* (característica en torno a la cual gira esta obra de Lope), y pone de relieve la consciencia de arbitrariedad derivada del triunfo de los condicionamientos sociales, en el final de la obra.

Alberto Blecuá, en «*El bien nacido encubierto*, comedia atribuida a Lope de Vega» (pp. 119-132), ofrece el argumento de dicha obra, llamando la atención sobre lo innovador de su desenlace, en el que el espectador asiste —al menos en apariencia— a un casamiento socialmente desigual, con las consiguientes implicaciones ideológicas.

Rinaldo Frolidi, en «*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia» (pp. 133-141), presta atención a esta obra juvenil de Lope, subrayando el carácter predominantemente fantástico (tan descuidado por los comentaristas del autor), hasta el punto de considerarla uno de los primeros frutos de ese género específico.

Arturo Zabala trata «El decorado verbal y otras observaciones en y sobre las comedias valencianas de Lope de Vega» (pp. 143-164). Se interesa por dicho recurso (a menudo utilizado por Lope en las

obras cuya trama discurre en Valencia), el cual consiste en insertar en el diálogo alusiones sobre el entorno en que se desarrolla la acción dramática, a fin de poner en situación al espectador.

Joan Oleza Simó, en «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero» (pp. 165-187), estudia una serie de obras cuyo eje dramático gira en torno a la lucha del protagonista —típica de la novela picaresca— por ascender socialmente mediante su astucia, poniéndolas en relación con el momento histórico de la España contemporánea, así como con la trayectoria ideológica del propio Lope.

Teresa Ferrer Valls escribe sobre «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias» (pp. 189-199). En este interesante artículo, indaga en la gestación de dos piezas sin título que, por encargo de don Francisco de Aragón, compuso Lope, con objeto de reivindicar la memoria de la Casa de los Duques de Villahermosa y Condes de Ribagorza.

#### IV. CALDERÓN COMPARADO

Evangelina Rodríguez Cuadros, en «Arboreda, Cicognini y la difícil (aunque probable) modernidad de Calderón» (pp. 203-216), se detiene en *La vida es sueño* y en el homenaje que de esta obra hacen el valenciano Alejandro Arboreda y el italiano Andrea Cicognini en *No hay resistencia a los hados* y *La forza del destino* respectivamente, destacando el conflicto gnoseológico entre «lo dialéctico» y «lo retórico», patente en la obra calderoniana pero no en sus recreaciones.

Charles Davis, en «*Argenis y Poliarco*: Calderón y la dramatización de la novela» (pp. 217-230), examina el proceso de adaptación dramática que de la novela de John Barclay titulada *Argenis* llevó a cabo Calderón, poniendo de manifiesto la maestría técnica de nuestro dramaturgo, gracias a la cual queda esta obra perfectamente integrada tanto en el contexto del teatro español contemporáneo como en el conjunto de la producción calderoniana.

Juan Carlos de Miguel, en «*La dama duende*: un laberinto de pasiones» (pp. 231-247), ofrece un comentario de esta conocidísima pieza calderoniana con el propósito de poner de relieve algunos aspectos interpretativos, recogiendo y unificando buena parte de lo ya expuesto por la crítica.

## V. TEMAS Y GÉNEROS

Antonio Rey Hazas aporta «Algunas reflexiones sobre el honor como sustitutivo funcional del destino en la tragicomedia barroca española» (pp. 251-262), partiendo de la observación hecha en su día a este respecto por A. W. Schlegel en que se alegaba la inexorabilidad de ambas fuerzas, y ejemplificando seguidamente esta tesis con el análisis de dos obras: la *Numancia* de Cervantes y *El caballero de Olmedo* de Lope.

Melveena McKendrick, en «Un tema, dos visiones: el pacto con el diablo en Lope de Vega y Calderón» (pp. 263-270), mantiene que una de las fuentes en que se inspiró Calderón a la hora de componer *El mágico prodigioso* fue *La gran columna fogosa, San Basilio el Magno* de Lope de Vega y confronta el tratamiento del pacto diabólico en una y otra obra.

Francisco José López Alfonso pone al descubierto «El error que nunca existió en la edición príncipe de *Pedro de Urdemalas*» (pp. 271-277), aduciendo que el aparente traspapeleo señalado por Casalduero y aceptado por la crítica posterior responde al intento cervantino de mostrar lo que de convención entraña la puesta en escena, dentro de una moderna concepción del hecho teatral.

Pablo Jauralde Pou trata de «Función teatral y erotismo en *La mujer por fuerza*» (pp. 279-289), reparando en «ese sutil conjunto de circunstancias —latente ya en el texto dramático— que se producen en la representación» (p. 289) de esta obra atribuida a Tirso, poniéndolo en contacto con la intriga de carácter amoroso desencadenada por la pasión de la protagonista.

Pilar Cabañas, en «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo» (pp. 291-303), postula que lo verdaderamente relevante en la configuración de cada una de las piezas entremesiles de Quevedo es «el trabajo que el autor realiza —propio, por otra parte, de un conceptista— [...] sobre la materialidad de la palabra convertida en materia risible» (p. 291), pese a que esto vaya en ocasiones en detrimento de la dimensión dramática o incluso satírica de la obra.

## VI. DE LA PRECEPTIVA A LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA

Alberto Porqueras Mayo expone «Las ideas sobre el teatro de L. A. Carvallo en su *Cisne de Apolo* (1602)» (pp. 307-320), para ha-

cer finalmente la observación de que esta poética, apoyada en las teorías de Badius Ascensius, preconiza la actitud de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*, escrito pocos años después.

James A. Parr, en «La crítica de la comedia: estado actual de la cuestión» (pp. 321-328), denuncia la actual división entre las distintas disciplinas literarias, abogando por una orientación en la que la crítica (en este caso de la comedia) pudiera verse enriquecida con los postulados de la erudición positivista y de la teoría de la literatura.

## VII. LA PRÁCTICA ESCÉNICA

Alva V. Ebersole desvela las «Complicaciones que presentan varias comedias de Tirso y Calderón para su representación» (pp. 331-336), subrayando la importancia de la complicidad del espectador durante la puesta en escena, para salvar los problemas técnicos derivados ora de las limitaciones escenográficas impuestas por los corrales, ora del juego de falsas identidades que plantean algunas piezas.

John J. Allen, ilumina un poco más la vida de «Gaspar de Porres, autor de comedias» (pp. 337-348). Tras trazar la trayectoria profesional de esta importante figura de finales del XVI y principios del XVII, adjunta un apéndice extraído de la Actas Notariales del Archivo Histórico de Zamora en el que aparecen especificadas las condiciones de contratación fijadas por Porres para con los actores de su compañía.

Agustín de la Granja toca «Un caso de amancebamiento en la compañía de Juan Jerónimo Valenciano» (pp. 349-368), concretamente el de Alonso de Uceta y Manuela Enríquez, aportando, además de una abundante documentación (donde se perfila la mentalidad de la época), la transcripción de la sentencia promulgada en 1625 por la Real Chancillería de Granada, en la que, tras ser recogidas las declaraciones de varios miembros de la compañía teatral, se ordena que el citado Alonso de Uceta abandone la ciudad.

Amelia García Valdecasas considera la situación de «Los actores en el reinado de Felipe III» (pp. 369-385) en el contexto social de la época, destacando tanto la tendencia al escándalo (que los hizo objeto de la marginación que sufría la profesión en general) como las actitudes encomiables de muchos de ellos.

Aurora Egido, en «El telón como jeroglífico en la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón» (pp.

387-405), analiza la simbología del telón aparecido en dicha representación, relacionándola con un epigrama del humanista valenciano Jaime Falcón —del que, al parecer, figuró un verso en el espacio inmediatamente superior al telón— sobre el mitológico nacimiento de Cupido.

Jean Mouyen estudia detalladamente «El corral de la Olivera de Valencia y su público en la segunda mitad del siglo XVII» (pp. 407-432); tras describir el Coliseo, analiza el perfil económico y social de su clientela, apoyándose fundamentalmente en los protocolos del Hospital General, para ofrecer finalmente los resultados numéricos mediante tablas y gráficos.

Dietrich Briesemeister presenta un trabajo panorámico sobre las «Representaciones de comedias españolas en el Brasil colonial» (pp. 433-438), en el que advierte la importancia de este fenómeno «en el proceso de formación de la vida teatral en la sociedad colonial» (p. 437).

Por último, el profesor John E. Varey se ocupa, en su lección magistral, de la «Genealogía, origen y progresos de los Gigantes de España» (pp. 441-454), subrayando el carácter folclórico de esta manifestación que durante los siglos XIV al XVI acompañó la procesión del Corpus Christi.

Francisca Fernández Siles

FERNÁNDEZ, Xavier A., *Las comedias de Tirso de Molina. Estudios y métodos de crítica textual*, 3 vols., Kassel, Edition Reichenberger, 1991. (Teatro del Siglo de Oro, Ediciones críticas, 28).

Las obras literarias del S. d. O., maestras o no, conocen últimamente un florecimiento editorial que no siempre se corresponde con la debida calidad de una lectura garantizada. La preocupación de los investigadores de este periodo se manifiesta en la creciente bibliografía sobre la problemática de la edición de textos y el cada vez mayor número de congresos y seminarios organizados con el objeto de encontrar soluciones prácticas que ayuden y sistematicen en lo posible la tarea del editor en sus dos problemas básicos: la fijación y anotación textual<sup>1</sup>. En esta difícil tarea, XAF nos complace con una aporta-

<sup>1</sup> Vid. las *Actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 10-13 de Diciembre de 1986, en *Anejos de RILCE*, n° 4, Pamplona, EUNSA, 1987.